

# LLEGIM TEATRE

## La senyora Florentina i el seu amor Homer de Mercè Rodoreda

Dissabte 18 de febrer de 2017

10:30h

### Mercè Rodoreda, els fruits de l'exili

Mercè Ibarz

L'obra de Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 – Romanyà de la Selva, 1983) travessa els punts cardinals de la literatura moderna occidental que es fa contemporània a partir de l'experiència de la guerra i, molt en particular, de l'exili. L'experiència de l'exili eixampla els límits del realisme literari, que de cap de les maneres no són suficients per a llegir Rodoreda, per a compartir la memòria del món des del qual ens parlen els seus llibres, els seus personatges. Nascuda amb el cine, com a tants dels seus coetanis els agradava de dir (Pere Quart, Rafael Alberti), Rodoreda és una escriptora autodidacta que es forma a través de la poesia popular i patriòtica, de les obres emblemàtiques de Verdaguer i Ruyra, de la literatura de quiosc i, després, del periodisme, per mitjà del qual coneixerà les elits de la literatura en català els anys trenta; és a partir de la guerra civil espanyola (Aloma, la seva primera bona novel·la, és del 1938) i, sobretot, de l'experiència de la Segona Guerra Mundial i de l'exili, que aconseguirà de donar forma al seu projecte, que es troba entre els de més ambició literària de la literatura catalana del segle xx i entre els llegats significatius de l'Europa contemporània. El resultat de la vivència i l'experimentació, en definitiva, de la fragmentació.

De la cultura popular a l'eixamplament i la modelació de les possibilitats literàries d'una llengua sense tradició narrativa moderna, de la novel·leta de gènere o de moda (les quatre primeres que va publicar) a la construcció d'un fresc coherent, complex, anticomplaent i progressivament abstracte i mític sobre les petites vides del segle xx atacades per la guerra i per les tenebres de l'amor —fresc de mosaics on sobresurten, a més de les seves novel·les més conegudes, els seus contes i en particular la novel·la pòstuma, La mort i la primavera (1986)—, l'obra de Mercè Rodoreda hauria de ser llegida com el fruit més delicat, més saborós que diria el seu amic i mentor en l'expatriació Josep Carner, que el seu exili ens ha deixat en herència.

### La noia de Sant Gervasi

Quan Mercè Rodoreda neix, el 10 d'octubre de 1908, Sant Gervasi de Cassoles és una barriada barcelonina que només feia quinze anys que s'havia annexionat a la capital, la ciutat convulsa on els anarquistes i els gàngsters de la patronal es disputen els carrers, Gaudí és a mig fer el que avui coneixem com el Park Güell (un dels escenaris futurs de La plaça del Diamant), falta poc per a la Setmana Tràgica (1909) i, a grans trets, la vida cultural es debat entre la proposta modernista, que aviat serà liquidada, i el retorn a l'ordre que prendrà la forma polièdrica del noucentisme. Un debat cultural intens que inclourà les diverses capes de la societat catalana i que, els anys a venir, prendrà una fesomia nova tant a través dels camins que conduiran a l'autogovern com dels impulsos de transformació social: els més radicals de les classes populars

(anarquisme, ateneisme, formació dels autodidactes) i els de la modernització de la societat de comunicació de masses (diaris, revistes, ràdio, cinema, diccionari Fabra, novel·les, editorials, arts gràfiques, fotografia).

La biografia i l'obra de Rodoreda estan profundament lligades als esdeveniments culturals i polítics. Només va assistir a escola durant tres anys, entre el 1915 i el 1918, i en dos centres diferents. Filla única d'un dependent d'una armeria del carrer de Ferran i d'una mestressa de casa, el seu destí semblava el matrimoni. Mercè, una nena solitària que escrivia escoltant i transcrivint els diàlegs dels paletes que treballaven al jardí, segons ha deixat escrit en un breu esbós de memòries, va aconseguir el destí familiar a vint anys. Es va casar amb el germà de la seva mare, un emigrant a Buenos Aires que sovint ajudava l'economia familiar de la seva germana. Joan Gurguí era disset anys més gran. De la unió va néixer un fill l'any següent (1929). La vida de casada despertà en la jove mare un desig cada vegada més fort d'independència, d'escriure, de tenir un ofici. Cada dia torna una estona a la casa materna de Manuel Angelon, on es tanca a escriure al colomar (un colomar de color blau, com el de La plaça del diamant). Fa versos, una comèdia teatral de què no ha quedat rastre, una novel·la.

Mentrestant, és proclamada la II República. I, com si el mateix ímpetu de llibertat se l'emportés (com Aloma, que baixa de Sant Gervasi a la Rambla, on veurà què hi ha de nou a la ciutat i on pot comprar la novel·la que ha de llegir d'amagat, Una mena d'amor, de C. A. Jordana), Rodoreda es decideix també a sortir del barri. Se'n va a l'editorial Catalònia i es paga (el marit li paga) l'edició de la primera novel·la, Sóc una dona honorada?. La noia de Sant Gervasi ha fet el pas decisiu. La publicació de la novel·la va acompanyada d'una imponent transformació física, i aquests dos fets fan de la jove Rodoreda un dels tipus més interessants de la catalana dels anys trenta: eixerida, atrevida, desimbolta, ella mateixa es fa la roba al dictat de les revistes i del cinema. I comença a entrar a les redaccions periodístiques.

### **El periodisme, la revolució, la guerra**

Un retrat de la Rodoreda jove es troba en la novel·la d'Anna Murià Aquest serà el principi (1986), subtil novel·la sobre l'exili entès com a final d'una època i com a principi de tot, no ja d'una altra època sinó de tot allò que la generació d'aquestes dues escriptores podrà arribar a fer, tant vitalment com creativament. És una generació que tenia molt per fer quan va començar la guerra o, com Rodoreda va dir sempre, quan va començar la revolució. A aquesta generació pertanyien també, i el llibre de Murià els hi incorpora, Agustí Bartra i Pere Calders. Mercè és, en la novel·la, Berta, periodista.

Entre el 1933 i el 1934, fa periodisme polític. Escriu a la revista catalanista Clarisme, defensora de les noves normes fabrianes i partidària d'un debat profund sobre els límits de l'autogovern. Amb el director de la publicació, Delfí Dalmau, signa el volum Polèmica (1934). A la mateixa revista va publicar les interessants entrevistes que va fer a literats del moment. El mateix 1934 publica dues novel·les més, Del que hom no pot fugir i Un dia en la vida d'un home. Les portes se li obren i el 1935 comença a publicar contes a la pàgina infantil de La Publicitat, «Una estona amb els infants», on treballa amb Tísner, dibuixant. També publica contes a d'altres reconegudes capçaleres de la premsa en català: La Revista, La Veu de Catalunya, Mirador. El 1936 va treure la quarta novel·la, Crim.

La guerra ho trasbalsa tot. I fa sortir de Rodoreda l'inici del seu veritable jo narrador, el d'Aloma. Una novel·la d'inspiració autobiogràfica que l'autora referà radicalment trenta anys més tard. La versió que avui coneixem

(1969) és una amputació sense contemplacions de detalls i gent de l'època: la nina a la manera escandalosa i lliure de la cantant i ballarina negra Josephine Baker, les converses agudes de l'escriptor que tant s'assembla a Trabal i que fascinen Aloma. I és, sobretot, i ho és molt significativament per a entendre el paper de l'exili en l'obra rodorediana, un exercici antinostàlgic. Amb la censura de la seva joventut l'autora sembla advertir que aquella època de preguerra contenia, al costat de la llavor de la revolució, l'espurna persistent de la condemna de la llibertat personal i de la destrucció de la moral lliure que el cas de Rodoreda, en tant que dona, exemplifica prou bé. La censura que va patir pels seus amors extramatrimonials amb Armand Obiols. Poques vegades un escriptor està tan disposat a mutilar el record i la creació (la primera Aloma tenia unes virtuts que l'autora anihila) per tal de rescatar el patètic.

### **L'exili, l'escriptura, la pintura**

Si la reescriptura d'Aloma el 1968 pot ser llegida com un dels fruits de l'exili de Rodoreda, un fruit del qual encara no han estat extrets ni la polpa ni el suc, és perquè forma part d'un projecte literari. Un projecte en què Rodoreda es va comprometre de manera radical. Aparentment, la novel·la que li va donar fama, La plaça del Diamant (1962), no té res a veure amb l'exili, perquè Colometa forma part, justament, de la massa anònima que no es va exiliar. Però la novel·la va ser, en canvi, resultat de les experiències vitals, intel·lectuals, polítiques i d'aprenentatge literari que Mercè Rodoreda va fer pas a pas. Primer a França i després a Suïssa, a Ginebra. A França va viure a Bordeus, a Llemotges o a París, ja fos escrivint contes en el temps que li quedava entre fer una camisa i una altra (es va guanyar la vida durant força temps com a cosidora), fent versos per a ensenyar-los a Carner i guanyar els Jocs Florals de l'exili (va arribar a ser Mestre en Gai Saber el 1949, a Montevideo, cosa que vol dir que havia guanyat els tres premis dels Jocs) o pintant quan una estranya paràlisi al braç li impedia d'escriure. Armand Obiols va ser sovint el seu únic lector en uns anys en què, com Rodoreda diria temps després a Montserrat Roig, «escriure en català a l'estranger és com voler que floreixin flors al pol Nord».

En els seus contes, i després en les seves obres últimes: Viatges i flors (1980), Quanta, quanta guerra... (1980), La mort i la primavera (1986), apareix un ventall extraordinari d'exiliats, soldats i gent desprotegida que troben expressió en terra de ningú. Rodoreda utilitza molt la primera persona, el monòleg en particular, però és potser en els contes on aquesta fórmula confessional i discursiva és més profusa, expressió indeturable d'aquests personatges desvalguts que gosen parlar. Els seus tres reculls van ser publicats el 1958 (Vint-i-dos contes), el 1967 (La meva Cristina i altres contes) i el 1978 (Semblava de seda i altres contes). Des d'on parlen els protagonistes? Des del seu país d'origen? Des d'on l'autora els donà veu: Bordeus, París, Ginebra? Des de terra, més aviat, de ningú.

L'exili travessa tota l'obra rodorediana i li dona sentit. És obligat pensar en la Rodoreda que els anys cinquanta escriu a París i tot seguit a Ginebra, on s'estableix el 1954 i on viurà vint anys: tenia entre mans, a la vegada, les primeres versions del que amb el temps seran La plaça del Diamant (1962), Jardí vora el mar (1967), Mirall trencat (1974), La mort i la primavera (1986). Les proses de les Flors van ser escrites a Ginebra i els Viatges, al cap dels anys, a Romanyà de la Selva, on va acabar Mirall trencat, on escriu sencera Quanta, quanta guerra... (1980) i on deixa pràcticament acabada La mort i la primavera. Però els anys cinquanta, Rodoreda va optar per tirar endavant abans la Plaça que la Mort. És una opció literària que li va permetre

usar l'exili com a territori de la reconstrucció: reconstrucció de la memòria narradora, reconstrucció del públic lector. Els anys setanta, un cop mort Obiols, ella torna definitivament a Catalunya i emprèn el rescat de la seva imaginació més enllà de les fronteres dels gèneres literaris. És la segona gran etapa rodorediana, que culmina amb l'extraordinària *La mort i la primavera*.

Si Rodoreda havia fet en els anys cinquanta una opció que d'una manera o d'una altra es pot considerar realista, en els anys vuitanta opta per la responsabilitat que el retorn, com a territori de l'altra cara de l'exili, li atorgava si volia seguir fent ús de la seva llibertat de creació. Un tipus de relació amb la pròpia obra que permet pensar en d'altres projectes literaris coetanis, com ara el de la russa Nina Berbèrova (1901-1993) o el de l'italià Italo Calvino (1923-1985) o el de la ucraïnesa-brasilera Clarice Lispector (1917-1978), tant en allò que els acosta —el trànsit pels gèneres literaris i la seva transformació— com en allò que els separa o que solucionen de manera diferent —el sentit donat a l'exili i la seva plasmació literària, o l'exili interior.

Mercè Rodoreda va transformar el primer exili fent ús, en el terreny personal, de la llibertat d'alterar el concepte de família i de maternitat i, en el terreny creatiu, polint i evitant les falses il·lusions sobre el passat. I va celebrar el segon exili, a Romanyà, atorgant-se la llibertat creativa més radical de què era capaç sense pensar en l'èxit, una autora que tant l'havia desitjat i que tant n'havia obtingut.

## **D'actriu infantil a dramaturga**

Francesc Massip i Montserrat Palau, *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2002.

El teatre va ser un fet ben present en la infantesa de Mercè Rodoreda Gurguí, segons es desprèn, sobretot de la correspondència sovintejada que l'avi de l'autora, Pere Gurguí, i els seus pares, Andreu Rodoreda i Montserrat Gurguí, van mantenir des del 1909 fins al 1921 amb el fill, cunyat i germà respectiu, Joan Gurguí, «el tiet d'Amèrica», amb qui posteriorment l'autora es casaria. Les referències a Mercè Rodoreda hi són constants i, a través de les cartes, anem seguint el seu creixement i, també, l'entorn familiar en què es produeix. Una infantesa bastant tranquil·la, en què Mercè Rodoreda, segons pare i avis, creixia «molt presumida», «més entremaliada que un chicutot» i que pensava «més ab caballs que ab nines» (1910).

A les cartes, hi trobem també algunes referències a les afeccions escèniques i, posteriorment, al debut teatral de Mercè Rodoreda. Dues de les diversions familiars inculcades a Mercè Rodoreda des de ben petita eren el teatre i el cinema, i en coneixia, segons escriu el seu pare, els actors i les actrius més importants per les fotografies dels diaris:

La nena cada dia, más «espavilada» y bailando unas americanas y unos garrotines que da gusto verla, ya conoce varias de las letras del abecedario, y siempre está pidiendo para ir al cine y con todo y ser el cinematógrafo cosa para chiquillos y ser ella una chiquillina, ya prefiere al cine, el teatro, como las personas mayores, y más que nada le gusta ver bailarinas. Por fotografía ya conoce a la mayoría de actores que más por los periodicos y revistas van fotograbados, conoce a la Xirgu, a la Morera, a la Guerrero, a la Barà, a la Suarez, a la Pino, a la Faura, a Codina, a Borràs, a Gimenez, a Thuillier, a Mendoza, a Morano, a Santiago, a Soler, a Santpere, etc. etc. (Andreu Rodoreda a Joan Gurguí, 20-6-1911)

Montserrat Gurguí havia conegut qui seria el seu marit, Andreu Rodoreda, en un esbart de teatre amateur i, fins i tot, la parella, durant el curs 1915-1916, es matriculà a l'Escola d'Art Dramàtic, fundada dos anys abans per Adrià Gual. L'ambient familiar era especialment sensible al món de l'espectacle, i per això no és d'estranyar que molt aviat la nena s'incorporés a aquestes activitats i debutés en els escenaris. A més del curs esmentat, el pare va actuar en un grup de teatre d'aficionats en què destacava per la seva bona veu; i la parella recollia autògrafs d'actors i actrius catalans:

L'Andreu y yo estem molt atrafegats, recullin els autògrafs de tots els millors actors y actrius, per fer un album, será mol curios. Quant tinguem la alegria de que fasis un viatge per venir a veurens, ja'l veuràs. Procura que això sigui aviat, donchs la teva ausencia ja es fa massa llarga. Ja t'enviarem la fotografia de la nena ab la obra que representará al teatre (Montserrat Gurguí a Joan Gurguí, 1-10- 1913)

Efectivament, el dia 18 de maig de 1913, quan tenia cinc anys, Mercè Rodoreda va debutar com a actriu en l'obra El misteriós Jimmy Samson, de Paul Armstrong, en el paper de la nena Ketty. L'esdeveniment és àmpliament comentat amb orgull per l'avi Pere Gurguí al seu fill i, a tres cartes, anuncia dues vegades el debut i, en l'última, el comenta llargament donant detalls de l'obra i la funció:

Com te deya, lo 18 del proppassat, debutà en lo Teatre del Torrent de las Flors la Marcé, ab lo paper de Ketty de Jimmi Samson, y com li havia promés un Bebé dels grosos y bons, que dormiria y diria papà y mama y ploraria, resulta qu'estigüé admirable y per lo mateix paraula es paraula, ab tots els ets y uts li fou regalada per mi lo Bebé ab las condicions avans ditas, y perquè te fassis càrrech de si és bò te diré que costa 6\$... [...]

En Jimmi Samson li regalá un Automovil que donantli corda corria, y bombons y la Conchita Çiriçi un anell d'or «Fix» ab una medalleta en la que hi ha gravat una medalleta de son Nom y Cognom y la data y any del Debut. Com ja pots supossar ab tans presents com estaria y son avi la Baba li queya qu'era un gust y a sos pares també si bé no ho demostravan, puig ab los aplausos que tingué y lo modo de saludar ab sas maneres de correspondre al públich, feya que tothom rigués, y ella com més reyan y aplaudian més se creixia y clar feya més gracia. (Pere Gurguí a Joan Gurguí, 3-6- 1913)

La carta revela molts detalls del debut de la nena Mercè, contemplada, mimada y admirada per la família, i de la festa posterior de celebració en què va rebre un nino de regal. Cal analitzar, però, diversos aspectes que sorgeixen a partir d'aquest fet. El debut fou al Teatre Torrent de les Flors, la qual cosa explica el desig, molts anys després, de batejar el volum de peces de teatre que li volia editar Joan Sales amb aquest nom. El títol «El Torrent de les flors» havia estat sempre al cap de Mercè Rodoreda. El 1966 li esmentava per carta a Joan Sales que tenia diversos projectes de novel·les, entre ells un intítulat «El Torrent de les flors». El projecte de fer una novel·la que portés com a títol el nom del local on va debutar continuava vigent, segons Joan Sales i la mateixa Rodoreda, encara el 1967. Aquest projecte no torna a ser esmentat durant anys i, el 1973, l'editor suggereix que «El torrent de les flors», que havia de donar nom a una novel·la, sigui el títol de les obres de teatre que ell li vol editar a la col·lecció «El Pi de les Tres Branques». L'edició no es va portar a terme en vida de l'autora, però el record del nom del local on va debutar com a actriu infantil romangué present en la seva memòria.

L'obra del debut, El misteriós Jimmy Samson, és una comèdia en tres actes que explica la redempció d'uns lladres comandats per Jimmy Samson, un especialista a obrir caixes fortes, i que és reconvertit, per amor, en un eficaç i pròsper gestor. Precisament el personatge interpretat per Mercè Rodoreda, la nena Ketty, té un

paper essencial en la resolució del drama en quedar-se tancada, en un descuit mentre jugava, dintre d'una gran caixa forta del despatx de l'empresa on treballa Jimmy Samson i de la qual, en aquells moments, ningú no en té les claus. Samson és ara un gerent respectable i es troba en un dilema. Samson posa en evidència les seves habilitats com a rebentapanyis i, per tant, descobreix el seu passat, però salva la nena Ketty.

Aquesta interpretació infantil i, també, el regal posterior del nino són narrats per l'autora —reconvertint-los i literaturitzant-los amb altres propòsits— al conte «El bany»:

Duia un vestit de muselina carmí amb una peça de muselina blanca; al pit, un pom de miosotis retenia un grup de tavelles. Mitjons blancs, sabates de xarol negre i un llaç del mateix color del vestit, com una papallona damunt dels cabells [...]

Tota una tarda sense la Mercè, com passaria? Estava una mica cohibit perquè aquella era una Mercè diferent, una Mercè color de flama que se n'anava a fer comèdia. Al darrer acte la treien mig ofegada d'una caixa de cabals. «Els braços i les cames morts, sents? Has de fer de mort», li deia el director a cada assaig, car ella, sense adonar-se'n, s'enrigidia tota als braços de l'home que la duia [...]

Anàvem a la Flora. Al Guinardó [...]

—Avi, què serà la sorpresa?

Eren inseparables. A ell no li havia sortit mai un reny dels llavis per a aquella criatura més aviat lletja i esquifida, turbulenta com una ventada de març [...]

—Hi haurà sorpresa?

—I grossa.

Estava tan preocupada per l'anunci de la sorpresa que a la meitat d'un acte sortí d'escena per les bambolines i després no es recordà que havia de tancar els ulls quan la treien de la caixa de cabals i la duien en braços, asfixiada. Quan la cridaren: Ketty, Ketty, no respongué. Ja no recordava que era el seu nom en la comèdia. Caigué el teló. I quan els aplaudiments el tornaren a fer alçar, el seu avi irrompé a escena amb el jaquí negre i els pantalons ratllats, encara flairosos de naftalina, gras i jovial, i li posà una gran nina en braços. [...]

Es diria Ketty. Tot el veïnat contribuí al bateig. Unes cortines velles i unes quantes puntes arraconades serviren per a fer el vestit del capellà i dels escolans. El jardí era ple de flors, d'alegria, de calitja de tarda d'estiu. Darrera la màquina de retratar l'avi maldava per fer entrar tothom dintre l'objectiu. Mercè era la mare: no duia el vestit carmí, sinó un blanc amb una gran llaçada de setí a la cintura. Tothom anava mudat. En un racó del jardí, sobre la taula de ferro pintada de verd, voltada de cadires, dues safates curulles de pastissos escampaven olor de crema, de pa de pessic, de xocolata, de vainilla. (RODOREDA, 1979, 141-143)

Cal remarcar la «teatralitat» en el ritual del bateig de la nina, rituals que, d'altra banda, eren relativament freqüents a la casa, com les festes i cerimònies que va organitzar l'avi, per inaugurar el monument bastit al jardí que havia dedicat a Jacint Verdaguer.

L'obra El misteriós Jimmy Samson es va tornar a representar el 1917 i Mercè Rodoreda, tot i que més gran, ja amb 9 anys, hi tornà a participar fent, de nou, el paper de Ketty. Ho sabem pel programa de mà de l'espectacle i també per una carta del seu avi —en la qual, com sempre, es queixa dels diners i aprofita per demanar-ne al fill— i per una altra en què esmenta les fotografies de la nena vestida com a Ketty.

Aquest debut de Mercè Rodoreda com a actriu fou fruit de l'afecció teatral que regnava en l'ambient familiar. Durant la infantesa de l'autora, el seu pare Andreu Rodoreda va escriure almenys un drama, que va presentar a un premi, i tota la família anava regularment al teatre i, també, al cinema. Així per exemple, sabem que, el 1914, la seva mare vol que «vingui la Guerrero á Barcelona per anar á veureli La Malquerida, ja que tu ens dius que l'anars á veure i ella no vol ser menos que tú» i que han anat a veure vodevils «fentnosí uns grans panchóns de riure».

En la correspondència a l'oncle hi ha moltes referències al teatre i, per exemple, el desig de veure l'obra de Benavente interpretada per la Guerrero, com podem llegir, és per estar al mateix nivell que el germà d'Amèrica. A aquest també li envien programes de companyies argentines que actuen al Teatre Romea de Barcelona el 1921 («Camila Quiroga, companyia argentina de drames i comèdies»). I, sobretot, hi ha moltes referències al cinema i a l'intent de Pere Gurguí i Andreu Rodoreda de participar en el negoci de les «pel·lícules». Aquest intent durarà força anys i l'avi, fins i tot, participarà en la pel·lícula «Els Jocs Florals del Putxet».

Quan posteriorment (1-11-1919), l'avi emmalalteix, es queixa sobretot que li prohibeixin de fer «Películas e ir al Cine y por las tardes de los días festivos voy al Teatro de la Comedia en Gracia», tot i que es dol del preu perquè «lo [que] me cuesta el teatro hace falta para comer y veo es verdad pero lo encuentro mucho ha menos sino voy.» No fa cas de les prohibicions, sinó que continua assistint a diferents espectacles, com les «obras de costumbres del teatro Argentino», que programava el Teatre Doré l'abril de 1920, en què destaca la feina de la «Laso», i aquest mateix any explica que té un abonament.

És més o menys a partir d'aquestes dates que també trobem cartes de Mercè Rodoreda al tiet. Fins a aquests anys, gargots, dibuixos i frases amb escriptura infantil eren incloses en els cartes de la resta de familiars, però, a partir de 1917-1920, ja trobem textos més extensos. Concretament el 1920, Mercè Rodoreda, en castellà, comenta a Joan Gurguí que, a l'escola, estan preparant un drama:

...estos días he tenido mucho trabajo estudiando un «drama» que hemos hecho en el colegio y figurate que drama era que mientras se estaba muriendo D<sup>a</sup>. Blanca de Navarra se abanicaba. Recité tambien La Negra única poesia en catalán y tuve muchos aplauso. En el drama titulada Quince días de reinado iba vestida de señora de unos 25 años y primero de aldeana llamandome Jimena<sup>19</sup> y despues D. Mencia. (Mercè Rodoreda a Joan Gurguí, 1920)

Poques dades més tenim de les afeccions teatrals de Mercè Rodoreda durant la seva joventut.

En una carta del 1921 enviada al tiet, li comenta que durant l'estiu, amb unes amigues, van un dia a la setmana al cinema o al teatre, però no tenim més notícies sobre la relació de Mercè Rodoreda amb el teatre fins el 1935, quan ella ja està casada amb Joan Gurguí, el tiet, han tingut un fill i ja ha començat a publicar els seus primers llibres.

## El «laboratori» teatral de Mercè Rodoreda

Anna M. Saludes, dins de Mercè Rodoreda: Una poètica de la memòria (2002)

**L'ànima, quan somia, —escriu Adison— és teatre, actors i auditori.**

Aquesta afirmació de Joseph Adison (1672-1719), escriptor, periodista literari, especialista de literatura llatina i polític anglès, que es troba en la selecció de cites manuscrites de diversos autors que guarden els papers privats de Mercè Rodoreda, sembla celar una afinitat amb el seu gran amor pel teatre. Una passió de profundes arrels, que ha deixat un rastre indeleble en molts passatges de l'obra narrativa que tots els estudiosos reconeixen i que ningú no pot negar a l'escriptora barcelonina.

D'altra banda, és un tret comú a molts autors el fet de provar d'expressar-se a través de diferents gèneres i per tant no té res d'estrany que Mercè Rodoreda, justament en els seus darrers anys elaborés dins la pròpia obra espais pensats i escrits per al teatre.

L'atracció vers l'art de Talia que va mostrar posseir Mercè Rodoreda al llarg de la seva creativitat artística i de manera especial per la propensió a un estil narratiu que molt sovint adopta el monòleg i diàleg, i que caracteritza gran part de novel·les i de contes, podria afirmar-se que va sorgir abans de la seva vinguda al món, amb una dada biogràfica familiar que és quasi una premonició o predestinació. L'encontre i part del festeig dels seus pares, Montserrat Gurguí i Andreu Rodoreda, va tenir com a marc una companyia de teatre amateur. Però més relleu cal donar al fet que després d'haver-se casat i del naixement de la filla Mercè, continuessin cultivant el somni romàntic de joventut: convertir-se en una actriu (o cantant) professional, Montserrat, i en un autor teatral afermat, Andreu. Motius que justifiquen el fet de matricular-se als cursos de declamació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, dirigida per Adrià Gual.

A aquests signes inequívocs i reveladors s'hi afegeix la notícia, documentada, com les anteriors, que als tres anys, la futura escriptora se sabia de memòria tots els noms dels més destacats actors i actrius del teatre europeu i sobretot català. Els havia après a través de les fotografies, algunes dedicades, en els àlbums que tenien a casa seva.

Més detalls s'afegeixen a aquesta crònica i sempre a favor de la inclinació per l'art escènic, per exemple, sabem, que a l'edat de nou anys, el 4 de març de 1917, a l'Ateneu de Sant Gervasi, va tenir un petit paper en la representació de la versió catalana d'una comèdia americana de Paul Armstrong (El misteriós Jimmy Samson). El record d'aquella actuació com a actriu va ser tan entranyable que anys més tard (1958) el va utilitzar com a trama d'un conte deliciós, El bany. I el va incloure en una antologia, Vint-i-dos contes, que suposen el retorn de l'exili a la literatura i sense preocupar-se pel marcat contingut autobiogràfic de la narració. En El bany apareixen els familiars de Mercè Rodoreda, i l'únic amigueta, veí de la infància, i ella mateixa, tots amb els propis noms. A tot això, caldria recordar a més, que en aquella daurada infantesa (tantes vegades esmentada per l'escriptora), i, fins al trenc de l'adolescència, el seu avi Pere Gurguí, com el pare, en les vetllades familiars, tal vegada amb els veïns i els amics, solien recitar o llegir en veu alta poesia i teatre. Un fet recurrent i usual a les cases de la burgesia barcelonina i segurament europea a principis del



segle xx. En diverses entrevistes, Mercè Rodoreda s'abandona als records i anomena algun dels autors teatrals que havia sentit recitar a casa: Guimerà, Rusiñol, Benavente.

Des del novembre del 2000, en què es pot contemplar a l'àlbum biogràfic amb fotografies dels diversos moments estel·lars de la vida de Mercè Rodoreda, De foc i de seda, moltes instantànies d'aquella casa amb el doble jardí davant i darrera —a Sant Gervasi, immortal a pesar de la seva destrucció—, descobrim amb esbalaïment en quin ambient tan espectacular i, afegiríem, una mica histriònic va créixer la futura escriptora. En cada imatge de l'interior de la casa hi ha cortines que delimiten perfectament l'escena que presenten. Heus aquí l'avi Pere, que toca el piano o bé assegut enfront d'un escriptori d'època, que observa amb una lupa vells objectes o unes monedes (d'or?). Al fons s'hi endevinen mobles luxosos, antics. I el menjador. Amb immensos finestrals de vidre, que semblen més un decorat idoni per a una representació d'una obra d'Ibsen que no pas una salle à manger d'una casa particular. Les instantànies en plein air són veritables quadres plàstics. Quatre nimfes (la mare de Mercè, Mercè petita amb unes amigues) que es presten com a actrius consumades al voltant d'una font, semblen un veritable tableau vivant. Encara una imatge fotogràfica immortalitza la festa per a la inauguració d'un monument en el jardí, dedicat al gran poeta de Catalunya, Jacint Verdaguer, amic de Pere Gurguí.

Sens dubte, cal reconèixer que aquella infància de l'escriptora, gràcies a la capacitat creativa i somniadora dels Gurguí Rodoreda va créixer en un perenne estat de «meravella» —fins als dotze anys—, tal com ho explica Mercè Rodoreda en entrevistes i escrits. De segur que aquell viure entre estupor i encís esbalaït de continu, devia nodrir-se amb una riquesa d'escenificació quotidiana i familiar que va deixar una empremta indeleble en el seu caràcter.

Instaurada la Segona República, l'octubre del 1932 la jove escriptora publica una entrevista a l'actriu de teatre Maria Vila a la revista Mirador (20.XI.1932). Sembla una coincidència, però segurament devia ser encara, un llast de l'influx familiar. L'adhesió al gènere teatral, es fa més patent encara, com ella mateixa confessa al pròleg de la seva quarta novel·la de joventut del 1936, Crim, l'haver escrit i presentat sense cap èxit al premi Josep Iglésies de l'any anterior, un drama Sense dir adéu. Cal recordar que el programa cultural republicà havia contagiats els intel·lectuals i els joves aspirants en una participació en massa a qualsevol possible convocatòria de premi. I és cert que en aquell concurs s'havien presentat uns setanta candidats, algun amb més d'una obra, entre els quals figuraven també dramaturgs afermats.

Al llarg de la seva existència, Mercè Rodoreda no va deixar mai de fer al·lusions al teatre, al «seu teatre», als epistolars (molts inèdits, encara) que va mantenir amb diversos interlocutors des de l'exili: amb Anna Murià (1904- 2002), escriptora i amiga, o amb Joan Sales (1912-1983), escriptor i editor, i més endavant amb Susina Amat (1912-1983), pintora i amiga.

La llista d'anècdotes i realitats que reafirmen la predilecció pel gènere teatral podria continuar, però de certa manera són detalls prou coneguts. Per no caure en excessives repeticions i ja que existeixen unes quantes obres per a l'escena que porten la firma de Mercè Rodoreda, paga la pena que ens hi deturem. I que abans, ni que sigui breument, rastregem en el caràcter tan susceptible i de evidents possibilitats dins bona part de l'obra narrativa que pot ésser representable damunt d'un escenari.

Dins d'aquesta obra narrativa, en especial als contes, però també en les novel·les, Mercè Rodoreda havia donat mostres de certes «contaminacions» de gènere. Per exemple, no havia tingut cap obstacle a col·locar al costat de les narracions dues petites peces teatrals. Faig referència a Viure al dia i a El parc de les magnòlies, incloses l'any 1978 al recull Semblava de seda. La primera peça era un diàleg entre tres senyores de la burgesia barcelonina, mentre prenen el te a les cinc de la tarda del 18 de juliol de 1936. En la conversa, es posa en relleu el fet que el marit d'una d'elles ha escrit de sorpresa una obra de teatre que estan a punt d'estrenar. Però la data d'aquella trobada condiciona el desenllaç real de llurs vides, que segons llegim a la didascàlia col·locada al final del diàleg, informa l'espectador de la mort de les tres dones, cada una en distintes circumstàncies i a conseqüència de l'inici de la Guerra Civil. En canvi, en el també acte únic d'El parc de les magnòlies posa en moviment una subtil trama de trobades casuals en un imaginari jardí públic, ple de simbòliques magnòlies, que ens fa veure una vegada més la desencantada i dolorosa tortura congènita que la Rodoreda sap descobrir en quasi totes les relacions amoroses. La brevetat de l'escriptura no exclou la presència d'uns personatges de diverses edats i classe social, cada un dels quals subratlla, amb la pròpia veu i des del seu punt de vista, l'efímera durada del sentiment amorós. I és justament la imatge de l'esplèndida blancor de la magnòlia (que, a penes collida, es torna negra), la que dóna èmfasi al tema i al contingut de l'obra.

Pocs anys abans de la desaparició de Mercè Rodoreda, part de la seva obra va ser posada en escena (1979). I van ser unes narracions breus (a excepció de la citada Viure al dia), les que van donar peu a la seva estrena damunt de l'escenari: La sala de les nines, un muntatge realitzat a partir de la selecció d'alguns contes, veritables monòlegs teatrals i que procedeix del sotstítol de Bearn, (novel·la penalitzada per la censura i que va sortir amb retard en la seva versió catalana del 1961). La sala de les nines era un homenatge a l'admirat company de lletres Llorenç Villalonga (1897-1980). La idea va ser d'Araceli Bruch, directora i actriu de la Companyia Bruixes de Dol i va comptar amb una escenografia de Nina Pawlosky i uns textos poètics de Maria Mercè Marçal (1952-1998), interpretats per les cantants Maria del Mar Bonet i Marina Rosell. Amb aquesta adaptació de la narrativa per a ser interpretada en l'escenari, semblava haver iniciat la carrera teatral de l'escriptora catalana. La mateixa Araceli Bruch, a continuació, va demanar un text dramàtic a Mercè Rodoreda per ser representat al festival de Sitges del 1979, amb el vistiplau de Ricard Salvat, director del certamen. D'aquesta entesa, va arribar al públic L'Hostal de les tres Camèlies, comèdia dramàtica en dos actes, amb un títol ple de connotacions, que semblava arrencar-se a la tradició del teatre català, des de la Renaixença fins a la República (1883-1931). Sobretot, sembla tenir referències d'Àngel Guimerà (1845-1924), Santiago Rusiñol (1861-1931), Apel·les Mestres (1845-1936), Ignasi Iglésies (1871-1928) i Josep Maria de Sagarra (1894-1961). L'argument era una rèplica d'un tema obsessiu i recurrent en Mercè Rodoreda: la complexitat, sovint tràgica, de les relacions amoroses, amb un desenllaç que com quasi sempre no fa més que subratllar l'abisme que separa la psicologia femenina de la masculina. L'acció, ambientada en un hostal de Catalunya, en una època en la qual encara circulaven bandolers a cavall, transcorre dins un arc de temps que s'escola entre el capvespre i la matinada d'un dia d'estiu. Entre les parets de l'antic hostal, cruïlla de camins, es donen cita un capellà amb el seu jove acòlit, un bandoler, traguiners, un captaire i els tres personatges del triangle amorós, Andreu, l'hostaler, Magdalena la seva muller i Camèlia la serventa-amant, a més de l'anciana mare de l'hostaler, que té un rol demiúrgic i simbòlic: veure i observar tot el que passa al seu voltant, només a través d'un mirall que porta sempre a la mà.

Sembla ser que L'Hostal de les tres Camèlies no va tenir una bona acollida entre la crítica i sobretot, tal com es dedueix d'unes paraules de Joan Sales, l'editor a més d'intens corresponsal de Mercè Rodoreda. Segons Joan Sales, l'escàs èxit de la representació va fer perdre l'entusiasme necessari a l'autora per continuar escrivint teatre. I, malgrat aquestes paraules, entre els papers de Mercè Rodoreda, propietat de l'Institut d'Estudis Catalans, es troben diversos textos escènics i posteriors a l'obra que es va representar a Sitges. Encara més, després de la seva desaparició (13. IV.1983), es va confirmar definitivament com el teatre havia estat sempre per a ella un dels seus mons imaginaris predilectes, encara que un parell de vegades, irònicament, hagués afirmat que preferia llegir que veure representat el teatre. Potser per aquell record de la seva infància i que qualificava una sensació d'absurditat i d'inversemblança «quan en l'escenari es tancava una porta, [el fet] que totes les parets tremolessin». Però al mateix temps, donava una sèrie de noms del dramaturgs preferits: «Els autors que més m'interessen són Brecht, és clar; potser Hugo Betti i Ghelderode; em diverteixen dues o tres coses de Ionesco».

La insistència a representar les narracions rodoredianes va continuar fins i tot, després de la mort de l'escriptora, en concret amb L'estació de les dàlies (Calixto Bieito 1986, Teatre Adrià Gual). I és sorprenent el fet que s'escenifiqués l'obra narrativa de Mercè Rodoreda, sense tenir en compte que ella havia escrit veritable teatre. El cabal de posades en escena és notable, i només cal donar un cop d'ull a la Cronologia de F. Massip i M. Palau, en clausura de l'assaig ja citat: L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda, i no em refereixo, com és lògic, al cinema o a la televisió, que des de finals dels setanta fins a l'actualitat han divulgat alguna de les seves novel·les. No, al·ludeixo a espectacles teatrals o simplement pensats per a ser representats. A l'escenificació dels seus contes cal afegir la idea d'un ballet, inspirat en la poèticitat que posseeix l'obra de Mercè Rodoreda: Aquí no hi ha cap àngel (1982), amb la coreografia de Ramon Oller i la direcció de Joan Castells. El novembre de 1993, al teatre Tantarantana, Versus Teatre posa en escena una selecció narrativa amb el títol d'un misteriós conte del qual ens parla una veu masculina, En veu baixa. L'any 1994, es va representar Paraules de dona, textos de la nostra escriptora i de Víctor Català a Portugal i al Brasil. La plaça del Diamant, la novel·la que li va donar la veritable projecció internacional, va ser també posada en escena a Holanda i a Bèlgica l'any 1996 i 1997, i a París (Chaillet) el 1998, espectacle que es va portar a Girona l'any 2001. Recentment ha estat un català, Joan Ollé, que ja l'any 1979 havia proposat a Mercè Rodoreda d'escenificar La plaça del Diamant, projecte realitzat només ara en ocasió del Fòrum 2004 el mes d'agost a Peralada (Girona) i al teatre Borràs de Barcelona a la tardor del mateix any.

També la novel·la juvenil Aloma, va ser posada en escena a l'Alguer, en la versió d'Elisabetta Dettori, l'any 2000. Elisabetta Dettori ha traduït per la seva tesi de llicenciatura diverses peces teatrals de Mercè Rodoreda a l'italià.

Potser no resulta superflu recordar que l'escriptura de Mercè Rodoreda ha donat lloc a composicions musicals l'any 1982 i 1984. A la música i la cançó per a la versió cinematogràfica de La plaça del Diamant (1981) de Ramon Muntaner, cal afegir la partitura musical del compositor euskera Luis de Pablo, amb un text per a orquestra, cor, soprano i veu, inspirat en el llibre predilecte de Mercè Rodoreda: Viatges i flors (1980), del 1985, que es va presentar en reposició en el Festival de la Música a Barcelona l'any 1986.

La major posada en escena de les obres teatrals de Mercè Rodoreda es produeix a partir de la seva desaparició. El desig desenfrenat de posar en circulació totes les creacions inèdites, desencadena una

proliferació de publicacions pòstumes, entre novel·la i teatre, algunes inacabades, o incompletes, entre les quals també acaben per editar-se quatre textos de teatre en un volum: El torrent de les flors.

L'edició i la representació de les peces dramàtiques segueixen un ritme de cursa atlètica. La primera, es revela una gran sorpresa: Un dia, resulta ser el canemàs de la novel·la del 1974, Mirall trencat. El cert és que trama, història, personatges, lloc i contingut coincideixen de manera absoluta amb aquells de la narració. A excepció d'algun canvi de nom dels protagonistes i els efectes teatrals que apareixen en algunes escenes de la peça, a la novel·la es guanya ambigüitat i objectivitat.

La versió primigènia, era segurament l'obra teatral, atès que hi ha una data en una de les dues versions mecanografiades: 30 d'abril de 1959. Detall fonamental perquè si un autor decideix subscriure una data en una obra, és que vol deixar-ne constància.

Un dia es va estrenar en el festival d'estiu de Barcelona al Teatre Grec, el 27 de juliol de 1993; i més endavant va ser representada al teatre del Mercat de les Flors, del 3 al 27 de març de 1994. Al programa, es feia saber obertament com l'antecedent directe de la novel·la: «Un drama, amb una galeria de personatges d'extraordinària riquesa». En el que podia ser una voluntat i desig de convèncer el públic, i s'hi afegia: «L'Univers de ficció més fastuós i esplèndid dels creats per Mercè Rodoreda». En poques paraules s'assegurava que: «Un dia és un text de gran qualitat i una clau indispensable per comprendre l'obra literària de l'escriptora». Malgrataixò, la no fàcil posada en escena amb la qual es va enfrontar Calixto Bieito —que reincidia en un text rodoredià— va tenir el seus pros i contres. Muntatge a part, la peça estava per polir i l'autora, que mai no havia parlat d'aquesta versió teatral (com solen fer molts escriptors, quan vacil·len sobre el gènere que han d'escollir per a una història), si hagués tingut una proposta per a representar Un dia, de segur que hauria perfeccionat el text. Els rastres de l'originària versió teatral són evidents en el Mirall trencat, empremtes fàcilment detectables de certs passatges que semblen veritables pàgines per a l'escena. De manera especial, el capítol XIX de la segona part de la novel·la, intitulat Eladi Farriols de cos present, que em sembla útil recordar en un fragment del Pròleg que precedeix la narració, en el qual l'autora descriu la gènesi de l'obra:

«potser perquè feia temps que tenia ganes d'escriure un conte amb un personatge de cos present, va néixer, carregat de misteri, —Eladi Farriols de cos present— que així com Teresa no es deia Teresa, Eladi Farriols de cos present no es deia Eladi Farriols ni el vetllava una cuinera que es deia Armanda».

No hi ha dubte que aquesta frase, en la qual l'escriptora posa al descobert una de les pistes que alhora ens expliquen l'existència anterior del text teatral, suscita una reflexió. El tema i la imatge no tan sols d'un funeral, sinó també d'una capella ardent, es repeteixen en diverses novel·les anteriors (Aloma 1938 i 1969 i La plaça del Diamant 1962), però sobretot es troben presents en tres dels textos dramàtics publicats, i tots representats, dels quals es dona aquí una breu ressenya.

Tornem encara en un detall de l'íntima dependència entre Un dia i Mirall trencat, referida al citat capítol XIX de la segona part, en el qual el diàleg entre Sofia, la vídua d'Eladi, i la cuinera Armanda es tenyeix de fortes tonalitats dramàtiques. Fins i tot la veu narradora introdueix de manera estratègica la paraula «Teló», aïllada amb un punt, que representa una acotació, d'origen escenogràfic, signe inequívoc, indicatiu evident d'una procedència semàntica diversa: la del teatre.

En resum, *Un dia* sembla l'obra dramàtica més complexa de l'escriptora, encara que la seva realització pròpiament dita —segons Francesc Massip— no estigui compensada per una resolució escènica eficaç.

Dins el gènere de l'alta comèdia, en *Un dia*, l'acció es mou quasi sempre en una fastuosa mansió amb parc situada ls barris alts d'una Barcelona «avui quasi desapareguda, encara que mítica dins la geografia rodorediana» i es descriu la història d'una família durant tres generacions. A *Un dia*, s'hi poden trobar recursos més prop del les tècniques cinematogràfiques que de la dramaturgia teatral, així com també una poètica dels objectes de regust txekhovià. No falta tampoc alguna suggestió de Schnitzler, sobretot de *La Ronda* (Reigen 1896-97).

La tercera obra teatral de Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, va ser estrenada al teatre Romea de Barcelona, el 21 d'octubre de 1993, i va seguir en cartell fins la primera part de l'any dins l'estació teatral del 1994, tot seguit va continuar al teatre Goya encara uns mesos. La reposició obeïa l'èxit amb què va ser acollida l'obra: l'havien vista quasi 30.000 espectadors. L'espectacle, sota el patrocini del Centre Dramàtic de la Generalitat, va ser dirigida per Mario Gas, i va comptar com a protagonista amb una sensible i refinada actriu, Rosa Novell i en el rol de Zerafina, Rosa Renom. El títol de la comèdia en tres actes, de clara intenció irònica, és la història d'unes relacions amicals d'un grup de dones que, força xerraires, juguen i volen jugar amb l'espectador i atraure'l a l'esfera de la comicitat, gràcies a la intervenció d'un personatge clau, la minyona o noia de servei, de la senyora Florentina, la Serafina o millor dit Zerafina, d'ingènua presència i accent papissota, una mica taral·lirot, però també quan convé assenyada, que suscita l'humor i la simpatia del públic, malgrat que el tema tractat es basi en una història seriosa, real. La peça presenta un desenllaç digne, de matisació melancòlica, que denuncia el tema de la soledat humana. La senyora Florentina és una professora de piano que viu al barri de Sant Gervasi (ambientació que permet a la Rodoreda d'utilitzar el topos fix de la casa amb jardí, un dels ambients predilectes i mítics dins la seva obra). La senyora Florentina, quan no dóna classes, rep la visita de les seves amigues i veïnes, i un cop a la setmana, acull l'estrambòtic amant Homer, al qual espera en candeletes amb la dolça i bona fe de una romàntica dama, encara que toqui molt de peus a terra. Les conversacions de l'element femení, que constitueixen el veritable eix al voltant del qual es mou la trama de la comèdia, de tonalitats agres,<sup>39</sup> acaben per elaborar un retaule d'amors i desamors en el qual no queda espai per a la tragèdia, sinó per a una alegre resignació constructiva de dones soles, independents, autosuficients, en la qual encaixa perfectament la serventa Zerafina, que per fidelitat a la seva mestressa, rebutja el matrimoni reparador amb el pare del seu fill. Serafina o Zerafina és un personatge ja conegut pels lectors de Mercè Rodoreda, és la protagonista del simpàtic conte-monòleg que es va publicar amb el mateix nom dins el recull *La meva Cristina i altres contes* (1962). Per una carta (1.XII.1961) a Mercè Rodoreda d'Armand Obiols (Joan Prat i Esteve, 1904-1971), que va ser el seu company de vida a l'exili, es comprèn que també l'obra teatral és anterior al text per la narrativa.

La darrera obra teatral que va ser portada a escena va ser la comèdia en dos actes *El maniquí*, a càrrec del Teatre Nacional de Catalunya i dirigida per Pere Planella, el 4 de febrer de 1999. Es tracta d'un text molt original per la seva forma i contingut. Per primera vegada Mercè Rodoreda sembla oblidar-se del triangle amorós. Va ser escrita a la tardor de 1979, segons testimoni de la seva primera lectora, la ja esmentada Araceli Bruch. L'autora, la denomina una farsa, però com diu Marina Gustà a la Introducció (Nines i bruixes)

que presenta l'edició d'El maniquí (Proa, Barcelona 1999 pp. 11-22), La pell d'El maniquí potser sí que és de farsa. Sota la pell, el nervi és poètic. I té raó, ja que en aquesta obra es presenta una contradicció estètica que la fa especialment original i totalment diversa a tota la producció anterior, teatre o narració. La contemplació de la gràcia i la lleugeresa d'un maniquí de ballarina, robat per tres vells captaires i després per un esguerrat i, al segon acte, per tres dones velles que trien roba vella per a un drapaire, desencadena a tots els personatges una fantasia (potser també filla de l'al·lucinació que produeix la fam i la indigència) que fa gran ús de la gestualitat i l'expressió verbal poètica. Com en un somni de la infància i la joventut perdudes, de tendresa continguda, el diàleg de l'escena s'eleva a les altes esferes de la poesia bíblica (Càntic dels Càntics). Però també s'acompanya de la rica potencialitat dels proverbis. I a vegades, fins i tot sembla escoltar l'eco dels llenguatges insensats del surrealisme i el dada. Mercè Rodoreda en aquest producte màgic escrit exclusivament per al teatre, veritable cant a la vellesa i al record de la infància, se'ns descobreix com una gran senyora de la llengua, mestressa de les paraules.

En la superficial visita al laboratori teatral de Mercè Rodoreda, hem pogut notar que la major part dels textos pensats en un primer moment per a l'escena, van acabar per convertir-se en matèria narrativa: contes o novel·les. Com si Mercè Rodoreda hagués après el seu ofici seguint una pauta que per força havia de passar per l'estatut dramàtic. Per les influències documentades de la seva família, podria ser el que se'n diu un plagí. Però no sembla aquesta la raó de més relleu. L'exercici de passar d'un estatut de gènere a l'altre amb facilitat camaleònica, ha contribuït a forjar en l'escriptora precoç o madura, una consciència que els gèneres literaris, en el fons, no són més que una mena de gàbia o presó. I aquí rau la versatilitat de la seva creació artística que difícilment pot ésser encasellada. Escriptora oral, l'ha definida Carme Arnau. Escriptora del matís: del dir i no dir, segons Joaquim Molas.

Queda alguna obra encara per inscriure al cens del laboratori teatral de Mercè Rodoreda? Dons sí. No se sap per què, a l'esmentada edició (El torrent de les flors) del que representa la totalitat del seu teatre, no hi ha cap esment, ni referència a dues obres, sense data, que diria que mereixen, en principi, una especial atenció.

Crec que pot ser útil donar una breu notícia informativa sobre aquestes dues peces. En primer lloc, perquè una, un acte únic, Les flors, es conserva en 14 folis mecanoscrits i sembla completa, mentre que l'altre, Maria Blanca, mecanoscrita també en 24 folis, és només el primer acte d'una comèdia que segueix l'estil i la temàtica d'Un dia i per això pot ser classificada com a alta comèdia. És una pena que aquesta peça no tingui el seu segon acte. Les dramatis personae, presenten quatre personatges femenins, als quals corresponen de forma especular altres quatre de masculins. Les acotacions són riquíssimes de detalls i obren un ampli marge de possibilitats que conté tot l'univers creatiu de Mercè Rodoreda. En llegir-la, ve al cap tot el material obsessiu i copiós del seu repertori. La casa amb jardí, en un poble d'estiueig, protagonista adolescent Maria Blanca, els conflictes amb la mare (Teresa) que s'ha casat successivament amb dos germans. (El primer va morir suïcida. El segon és el pare de Maria Blanca). El jardiner aliat de la protagonista. Les figures d'un metge i d'un escriptor, amics de família i excessivament pendents de Teresa. L'exclusió que sent Maria Blanca dels jocs d'amor entre la seva mare i el seu segon marit que viu tan sols per a ella. Altres personatges secundaris, que coneixen els secrets de família que informen i nodreixen la fantasia de l'adolescent Maria Blanca.

Les flors, en canvi és una farsa, un sàinet, aquell gènere desprestigiats del teatre català i, en canvi, tan divertit i tan arrelat que fins i tot Guimerà havia proposat en el seu repertori la fórmula paradoxal del sàinet tràgic. Les

flors, constitueix un veritable divertissement, ambientat al barri menestral de Gràcia, amb tres personatges (marit, muller i l'amant d'ella), en el qual el sentit de l'humor dramàtic pren un caire paròdic de gran volada. Les convencions socials o sentimentals de la parella infeliç per engany o traïció per una de les dues parts (en aquest cas de la dona, Ramona, caricatura de Don Joan) es presenten alterades, respecte al codi tradicional. El marit, Rafel (que és carter), i que llegeix les cartes dirigides a la seva muller, se sent quasi honorat de ser enganyat. Està al corrent de totes les històries i aventures de Ramona. Ella ho ignora. Es presenta a casa del matrimoni, molt molest, Lluís, el darrer amant (això creuen els dos homes) de Ramona. Es tracta d'un botiguer d'un altre barri de Barcelona, que està indignat perquè algú (ell suposa que Ramona), cada dia li penja al picaporta de casa seva, una garrofa. Però no és Ramona, sinó el darrer amant de torn de la dona, que els dos homes ignoren, i que també es diu Lluís. És ell, el que gasta la broma de la garrofa al seu exrival. L'obra acaba (o l'acte únic conservat) amb el riure sens fi, dels tres personatges que s'asseuen prop del públic, a la boca de l'escenari, amb les cames penjant. El pretendent Lluís se'n va, i la parella continua rient com si res, amicalment. Una darrera paradoxa, les flors, que donen el títol a la peça, són flors artificials. Obsequi del marit a la muller.

Les flors, encara que sigui única, canvia lleugerament la idea crítica dominant segons la qual Mercè Rodoreda va tendir sempre a veure les relacions amoroses amb tristos finals. Força jove, havia confessat en diverses ocasions, que el que més li agradava a la vida era riure. Molts l'han recordada, fins i tot, amb enuig, per la rialla sonora i fàcil que brotava de la seva boca. Alguna instantània fotogràfica la representa rient de gust. Potser sigui millor recordar-la amb una altra imatge que Gabriel García Márquez va deixar de l'escriptora, després d'haver-la volgut conèixer, desig que també ella va compartir. Segons l'escriptor colombià, establert durant tants anys a Barcelona, de Mercè Rodoreda recorda «fue la única vez en que conversé con un creador literario que era una copia viva de sus personajes». Un compliment excepcional.















